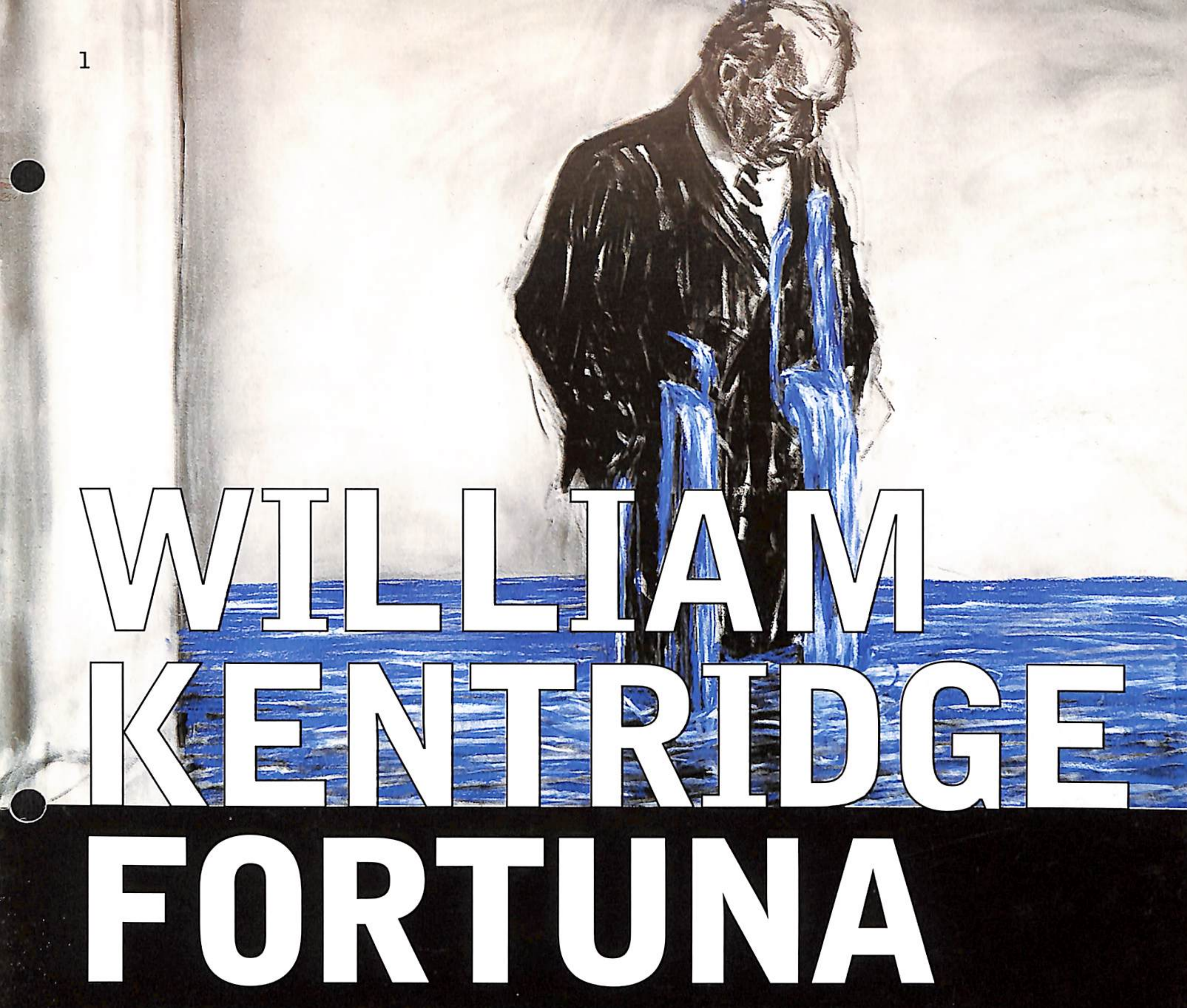


WILLIAM KENTRIDGE FORTUNA

EL PRESENTE CONTINUO DE WILLIAM KENTRIDGE

Curaduría: Lilian Tone

En la cúspide de la quietud y al borde del movimiento, los 'dibujos filmados' o las 'películas dibujadas' de William Kentridge habitan en un curioso estado de transición entre la materialidad estática y la animación temporal. Sus *Dibujos para proyectar* constituyen una serie continua de filmes cortos que empezaron en 1989, sin un programa o una agenda definidos. Kentridge los considera el fundamento de toda su producción. Toda la serie es protagonizada por Soho Eckstein, el personaje de ficción que es el hilo conductor entre todas las películas. Vemos a Soho frecuentemente negociando los límites cambiantes entre conflictos personales y políticos, inmerso en narrativas vacilantes y fragmentarias en las que imágenes superpuestas sugieren diferentes niveles de conciencia.

Los dibujos en movimiento de Kentridge suponen la reelaboración secuencial de un conjunto de anotaciones en carboncillo, pegados a la pared y posicionados en relación fija con la cámara.[1] En vez de usar un dibujo diferente para cada cuadro, como se ve en el método convencional de la animación de celuloide por capas, Kentridge vuelve a trabajar continuamente cada dibujo en un ritual obsesivo de adición y sustracción, acumulación y eliminación. Iconografías evocativas que se disuelven en crudas marcas que operan al límite de lo discernible, produciendo poderosos efectos expresivos.

Las animaciones del artista están escrupulosamente construidas al fotografiar el dibujo después de cada alteración, registrando así los diferentes estados de transición. Una vez terminado, cada dibujo se vuelve la pieza o el bloque de construcción visual más reciente, de la secuencia cinematográfica. Los trazos que observamos en cada dibujo son evidencia del proceso meticuloso de Kentridge, sobre el que ha reflexionado el artista: "Ahora sé que hacer una película tomará nueve meses, con todas las actividades que esto conlleva. Es muy absorbente... Trabajo por cinco horas y es difícil mantener la concentración. El dibujo para la animación se divide todo el tiempo entre hacer un fragmento del dibujo, caminar hasta la cámara, y caminar de vuelta. Hay un ritmo diferente que viene de ese caminar y de la pausa en cada etapa para registrar los cuadros"[2]. Ciertos dibujos y secuencias revelan las poses y los movimientos del artista o de los actores reales involucrados en la realización, con fotografías y videos cortos que funcionan como borradores. Sin llegar a ser autorretratos, esta forma de trabajar sugiere por el contrario que Kentridge ha asumido el rol de un actor que interpreta a un personaje, ampliando la base performativa de su práctica.

Considerados en términos poéticos, estos trabajos crean una conexión inequívoca con el "ahora" –el presente en su continua e irrevocable presencia. Sin embargo, esta es una presencia presentada como un constante proceso de llegar a ser– cada trabajo es una mediación entre pasado, presente y futuro. En cierto sentido, es una alegoría del proceso de hacer arte: los espectadores observan el trabajo como si estuviera siendo creado en el preciso momento en que ellos lo perciben en la pantalla.

En otro sentido, los dibujos de Kentridge suceden en vivo, emergiendo hacia nuestro campo visual y desenvolviéndose como una secuencia de momentos. El proceso de Kentridge se nos transmite como una ilusión creíble en la que los motivos recurrentes del artista –una constelación de elementos iconográficos– se construyen, deconstruyen y reensamblan ante nuestros ojos. La cosmología subjetiva de Kentridge está incrustada con referencias codificadas de lugares, situaciones y eventos reales. Se vuelve posible identificar ubicaciones traspuestas, fragmentos de historias y memorias reconstituidas de manera abstracta. Que podamos darle sentido a estas abundantes referencias depende, en cierta medida, de nuestra familiaridad con la historia social de Sudáfrica o, más específicamente, con la ciudad de Johannesburgo, donde nació el artista en 1955 y donde continúa viviendo y trabajando.

Hasta que el régimen del apartheid terminó oficialmente en 1994 con la elección de Nelson Mandela como el primer presidente negro, Sudáfrica fue un Estado autocrático que patrocinaba el racismo legalizado. Fue una nación de profundas desigualdades políticas y sociales, a menudo reforzadas por brutales tácticas policiales dirigidas contra la población negra. Al reflexionar sobre la relación de su obra con las circunstancias políticas y sociales, Kentridge ha declarado: "Nunca he tratado de hacer ilustraciones del apartheid, pero los dibujos y las películas definitivamente fueron engendrados y alimentados por la sociedad maltratada que dejó a su paso. Estoy interesado en un arte político, eso quiere decir un arte de ambigüedad, contradicción, gestos incompletos y finales inciertos"[3].

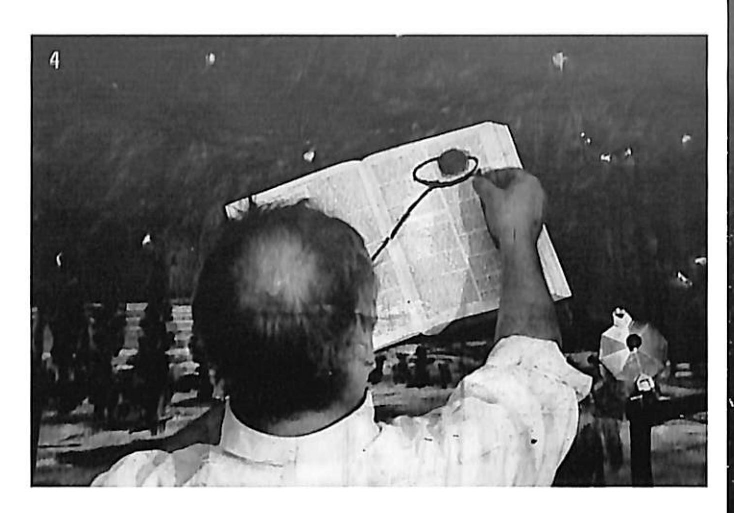
Aunque el lenguaje visual de Kentridge es alegórico y metafórico frecuentemente, lo que sugiere una accesibilidad universal, la patria del artista está profundamente inscrita en su práctica en la forma de capas arqueológicas, familiares y sociales de la memoria: "No he podido escapar de Johannesburgo. Las cuatro casas en las que he vivido, mi escuela y el estudio están dentro de un área de tres kilómetros, y al final todo mi trabajo está enraizado en esta ciudad desesperadamente provincial"[4].

Kentridge pone en primer plano los símbolos de su ciudad natal como para anclar –aunque fugazmente– el entrelazado de la memoria subjetiva y la historia objetiva. Por ejemplo, podríamos reconocer la estación de policía de John Vorster Square, un símbolo internacional de la brutalidad del apartheid que resalta por su legado de tortura e impunidad; el ahora demolido autocine Top Star, localizado originalmente en la cima de uno de los vertederos de minas de Johannesburgo (las montañas artificiales creadas por la industria) que data de 1886 y que fue vuelta a minar en 2011 para extraer oro residual; el ibis hadeda, un ave autóctona de tamaño considerable y plumas cafés que se caracteriza por un largo pico; el cementerio de West Park; y mapas antiguos de la ciudad con nombres de calles como Error y Eckstein, que sin duda han influenciado las elecciones lingüísticas del artista. Kentridge pone en marcha una interacción de la fantasía y el realismo, de lo imaginario y lo nombrable; un mundo demasiado real encaja con un espacio de fabulación.

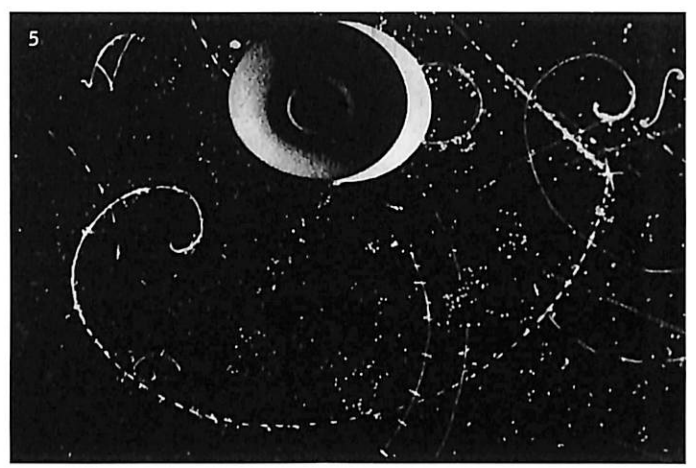
2

3

4



5



6



Sugiriendo que la duda es el único estado mental confiable en un mundo profundamente incierto, Kentridge ha evitado cuidadosamente prescripciones morales, éticas o ideológicas. Es una aproximación en sincronía con el proceso ambiguo y contradictorio de reconstrucción y redefinición de Sudáfrica desde la disolución del apartheid. La técnica de Kentridge puede verse como una personificación poética de las complejidades, inseguridades, ansiedades y esperanzas de su país. Su trabajo comunica una tierna precariedad, como si estuviéramos observando una compresión de momentos individuales, periodos históricos y estados de conciencia. La representación y la enmendadura de la representación parecen enlazadas en un abrazo irrompible.

En la cinematografía, es la pantalla lo que opera como un espacio intermedio de realidad virtualizada. Así Kentridge busca hacer visible la condición de temporalidad de las intermediaciones entre el espectador y las imágenes que aparecen paulatinamente, como si se tratara de una transformación alquímica. Kentridge ilustra la manera en que las imágenes se forman para que podamos percibir estos procesos en el tiempo y como tiempo. El artista aborda el tiempo casi como un fenómeno material –una sustancia elástica que puede ser esculpida, desacelerada, retrocedida, doblada, densificada o adelgazada.

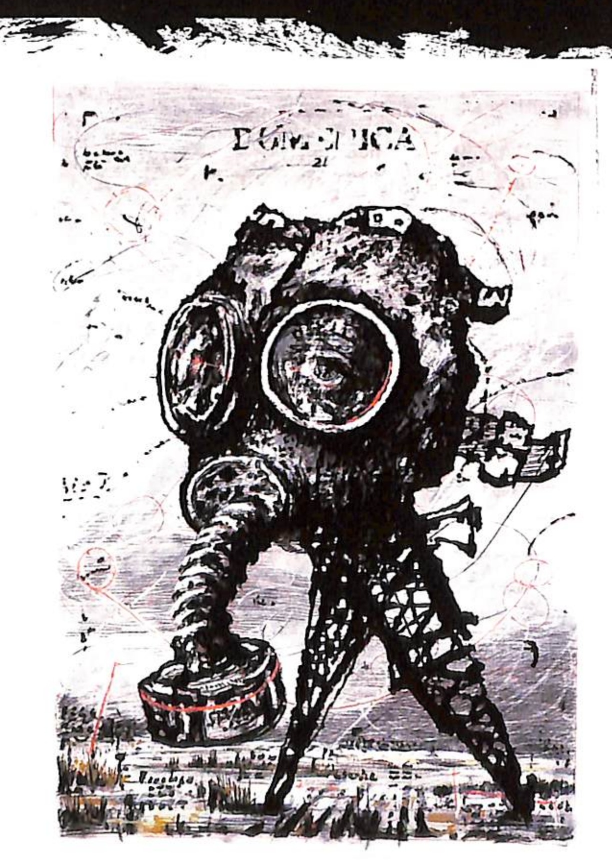
Más allá de sus obras cinematográficas, la técnica multifacética de Kentridge nos invita a observar lugares y cosas representados a través de procesos transformativos que fusionan consciencia e inconsciencia, control y casualidad. Es una forma inspirada de trabajar: la ensoñación convertida en lenguaje visual a través de construcciones intuitivas producidas por la escritura automática. Ciertamente, la obra de Kentridge puede entenderse como un flujo de narrativas a veces serpenteante, en constante evolución. Sin embargo, hay una lógica interna –el proceso mismo, ritual, del dibujo– que conecta todos los elementos visuales aparentemente incoherentes y revueltos, sincronizando lo asíncrono y dotando a lo perfectamente absurdo, de significado crítico.

Kentridge emplea el concepto "fortuna", que describe no como "un plan, un programa, un guión; o simple suerte. 'Fortuna' es el término general que uso para este rango de medios, algo diferente al frío azar estadístico, sin embargo, está fuera del rango del control racional"[5]. Dicho de otra forma, podríamos entender esto como una suerte de casualidad dirigida, la ingeniería de la suerte, o una apuesta sofisticada, que relaciona posibilidad y predeterminación. "Fortuna" alude a un estado de transformación

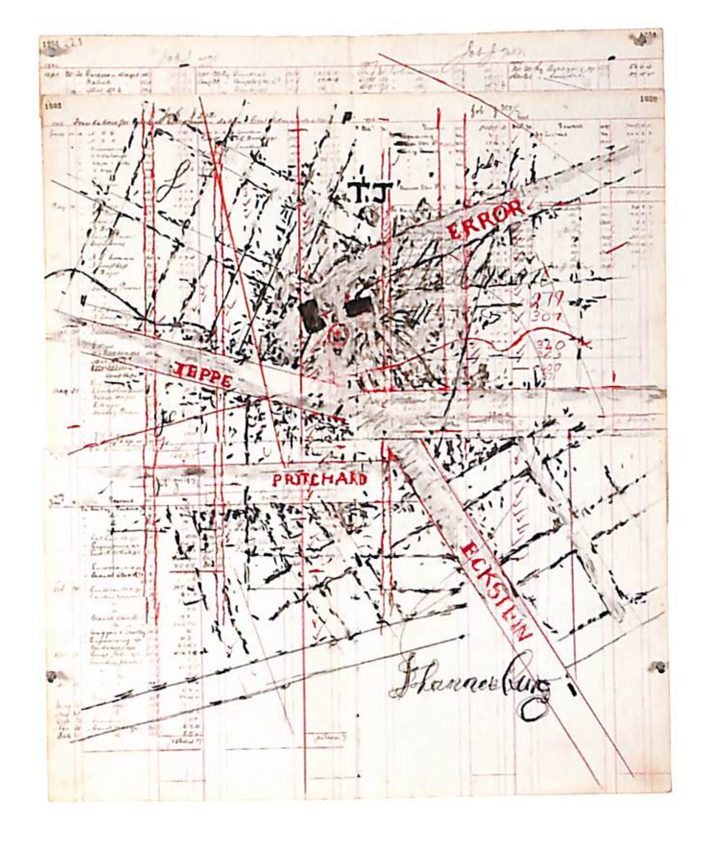
donde la obra de arte está eternamente en construcción –incluso cuando el espectador la encuentra como un producto terminado. La sensación es de descubrimiento, más que de invención, como escribió Kentridge[6]. "Fortuna" también sugiere una celebración de la excentricidad que sustenta el compromiso político de la obra: "Esta confianza en 'fortuna' para hacer imágenes y textos, refleja algunas de las formas en que existimos en el mundo, incluso fuera del ámbito de las imágenes y los textos"[7].

A lo largo de más de dos décadas de prolífica producción, esta "fortuna" se ha plasmado a través de un amplio rango de plataformas culturales y medios artísticos. Lo encontramos en lo que el artista ha llamado imágenes de "orígenes falsos" que "han sido arrojadas por circunstancias accidentales", transitando libremente entre la cada vez más porosa frontera entre la cinematografía, la escultura, el grabado, los libros de artista, conferencias-performance, la tapicería, y producciones de ópera y teatro[8]. Kentridge ha descrito esto como un "exceso de creación", donde "la furia de la creación, la forma en que los medios y las imágenes sueltan nuevas ideas" lleva a la polinización cruzada de motivos e imágenes, y a una migración de significados de una obra a la siguiente[9]. Desconfiando profundamente de la especialización, Kentridge disfruta la contaminación estética que aparece cuando las formas artísticas se entremezclan, los códigos de representación se desmantelan y se vuelven a armar en algo híbrido, y las posibilidades interdisciplinarias se abren.

7



8



9



Dentro de este glosario iconográfico eternamente descompuesto y recompuesto, hay una transmutación de objetos cotidianos, frecuentemente referenciados en cosas que Kentridge podría tener en el escritorio de su estudio: una cafetera se transfigura en forma de una diva, la imagen de un árbol muta en la de un pájaro. Una procesión de cargueros sufre una secuencia de transformaciones casi alquímicas en diferentes medios: observamos estas figuras como construcciones de papel rasgado, sombras en la pantalla de proyección, esculturas de bronce marchantes, siluetas siguiendo una ruta circular de impresiones y objetos, y como títeres en un escenario.

Cuando se analiza colectivamente, la obra de Kentridge sugiere el desarrollo de un vocabulario estructurado y una gramática visual. Sin embargo, el artista ha tratado diligentemente de evitar la consolidación de sus motivos y personajes en un sistema demasiado estable, para mantener su fluidez e impredecibilidad. Es dentro del taller –como escenario o puesta en escena– que todo adquiere sentido. El estudio se convierte en un personaje central en la práctica de Kentridge, un espacio de invención al que el artista parece casi orgánicamente entrelazado. Es un lugar continuamente reanimado por la mezcla de lenguajes y tropos del artista que se manifiestan en un rango de formatos no jerarquizados. Sin embargo, antes que el contexto de su taller, es el medio del dibujo –bajo el principio de "fortuna"– lo que penetra todos los elementos dispares de la práctica de Kentridge: "Sólo cuando nos involucramos físicamente en un dibujo es que las ideas empiezan a surgir. Hay una combinación entre dibujar y ver, entre hacer y calcular, lo que estimula una parte de mi mente que de otra manera estaría bloqueada"[10].

Esta forma activa y participativa de ver refleja el interés marcado del artista en usar la mecánica de la visión como una forma de construir mundos.

Gran parte de la obra de Kentridge alude a varios instrumentos históricos para representar el cuerpo y el mundo como el telescopio, la cámara y el teodolito (un instrumento para medir los ángulos en planos verticales y horizontales), así como varios tipos de aparatos médicos de escaneo. Según el artista, todos estos son "formas existentes en el mundo, para decir 'esta es una forma de entender el mundo a través de una representación'.Una radiografía o una resonancia magnética es una manera de entender el mundo el estereoscopio es otra"[11].

Sin embargo, el concepto crucial de la obra de Kentridge no está dentro de los aparatos de representación mismos, sino en el espacio de negociación entre el artista y estos múltiples medios (dibujo, fotografía, cine, animación, el taller en sí mismo) con los que construye, deconstruye y reconstruye los mundos. Al cuestionar la racionalidad, teniendo en cuenta la falibilidad e ingenuidad de la percepción humana, y resaltando la precariedad de la comunicación, Kentridge proyecta sus versiones de la realidad, el tiempo y el espacio en nosotros, y nos reta a proyectarnos de vuelta.

Extraído de la introducción de Lilian Tone para *William Kentridge: Fortuna*, originalmente publicado en inglés por Thames & Hudson, Ltd, Londres 2014. © 2014 Lilian Tone.



[1] W. Kentridge, "'Fortuna': Neither Programme nor Chance in the Making of Images/Stone-Age Film-Making", conferencia de Kentridge en 1993, citada por C. Christov-Bakargiev, *William Kentridge* (catálogo de exposición), Bruselas: Palais des Beaux Arts, 1998, p. 61.

[2] W. Kentridge en A. Breidbach, *Thinking Aloud: Conversations with Angela Breidbach*, Colonia: Verlag Der Buchhandlung Walter Köning y Nueva York: David Krut Publishing, 2006, p. 57.

[3] W. Kentridge, citado en *William Kentridge: Drawings for Projection. Four Animated Films*, Johannesburgo: Goodman Gallery, 1992, n.p.

[4] *Ibid.*, n.p.

[5] W. Kentridge, "'Fortuna': Neither Programme nor Chance in the Making of Images", en Christov- Bakargiev, *William Kentridge*, p. 68.

[6] *Ibid.*, p. 68.

[7] *Ibid.*, p. 69.

[8] *Ibid.*, p. 68.

[9] W. Kentridge en correo electrónico recibido por la autora el 9 de diciembre de 2011.

[10] *Ibid.*, p. 68.

[11] W. Kentridge citado en L. Tone, *Projects 68: William Kentridge* (folleto de la exposición), Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999, n.p.


11


12


13



14

LISTADO DE OBRAS

1. Dibujo para la película Estereoscopio. 1999, carboncillo y pastel sobre papel. 120 x 160 cm. Colección de la Galería de Arte de Johannesburgo.

2. 7 fragmentos para Goerges Méliès (fragmento). 2003, instalación de 7 fragmentos de película. Remiendo invisible, 1:30 min. Editado por Catherine Meyburgh. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York y la Galería Goodman, Johannesburgo.

3. Dibujo para la película Félix en el exilio. 1994-2001, carboncillo, pastel y témpera sobre papel. Cada uno 50 x 64 cm. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.

4. Noche americana. (fragmentos). 2003, película de 16 mm trasferida a video (en color, sin sonido), 7:10 min. Editado por Catherine Mayburg. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.

5. Viaje a la luna. (fragmentos). 2003, película de 5 mm y 16 mm trasferida a video (en blanco y negro, con sonido), 6:32 min. Editado por Catherine Mayburg. Música por Phillip Miller. Piano por Jill Richards. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.

6. Mujer-teléfono. 2000, linograbado sobre papel de arroz Tableau,papel japonés Kozo de 38 gramos y lienzo. 264 x 110 cm. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.

7. Dibujo para Il Sole 24 Ore:Domenica (El mundo en sus patas traseras). 2007, carboncillo y pastel sobre papel. 213,5 x 150 cm. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.

8. Dibujo para la película Otros rostros. 2011, carboncillo y lápices de color sobre papel. 121,5 x 53 cm. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.

9. Escultura cinética / Fuelle. 2012, acero, objetos encontrados, madera, aire, resortes y cables de acero. Altura: 184 cm. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.

10. Escultura cinética / Fuelle. 2012, acero, objetos encontrados, madera, aire, resortes y cables de acero. Altura: 184 cm. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.

11. Dibujo para la película Otros rostros. 2011, carboncillo y lápices de color sobre papel, tríptico. C/u 73 x 96 cm. Colección privada.

12. Dibujo para la película Otros rostros. 2011, carboncillo y lápices de color sobre papel. 80 x 140 cm. Colección privada.

13. Dibujo para la película Otros rostros. 2011, carboncillo y lápices de color sobre papel. 80 x 121 cm. Colección privada.

14. Rúbricas. 14 impresiones tituladas individualmente, tinta de serigrafía sobre papel, cada uno: 37,5 x 50,5 cm. Edición de 10, publicado por Artist Proof Studio, 2012, impreso por Cloudia Hartwig, asistida por Zwelethu Machepha. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.

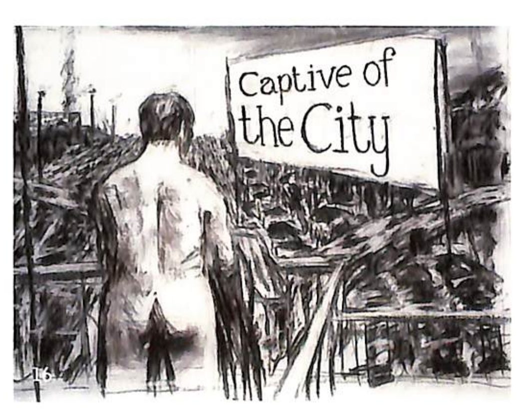
15. Paisaje colonial (Cascada). 1995, carboncillo sobre papel, 120 x 160 cm. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.

16. Dibujo para la película Johannesburgo, segunda ciudad más grandiosa después de París (Prisionero de la ciudad). 1989, carboncillo sobre papel, 96 x 151 cm. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.

17. Dibujo para la película Félix en el exilio. 1994, carboncillo y pastel sobre papel. 93 x 120 cm. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.

18. Dibujo para la película Sobriedad, obesidad y envejecimiento. 1991, carboncillo y pastel sobre papel. 120 x 150 cm. Colección del artista, cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York, y la Galería Goodman, Johannesburgo.


15



16


17

HER ABSENCE
FILLED
THE WORLD

La edición de esta hoja académica fue posible gracias a: 'Thames & Hudson Ltd, Londres' y Editorial Planeta S.A.

Agradecimientos especiales: ArtHotel, CAS mobiliario, Crepes & Waffles, Faber-Castell, Gyplac, Librería Nacional, Pintuco, Universidad de Antioquia.

Coordinación de la itinerancia EXPOMUS

Museo de Arte Moderno de Medellín: Carrera 44 N 19A - 100, Ciudad del Río. Medellín, Colombia. T: 444 26 22 // F. 235 94 15 info@elmamm.org | www.elmamm.org